

燕乐界定说的困惑

——关于词体起源问题的再思考

徐 英

提 要 关于词体的特征和词的起源问题,词学界存在一种很有影响的想法,即只从词体的音乐性出发,以是否配合燕乐作为辨别词体的标准。这是不符合实际的,它无法给人以明确的界定,故给人带来更多更深的困惑。实际上,词的谱式定型(乐谱的定型、与乐谱相应的歌辞的格律谱式的定型)对词体的确立具有决定性的意义。因此,考察词体的本质特征,探讨词体的起源,应从音乐和歌辞两个方面着眼,不应只看它的音乐因素。

关键词 词体 起源 燕乐 谱式定型

关于词体的起源问题,自宋朝以来,不知经过了多少学者的研究探讨,但是直至现在,还是众说纷纭,莫衷一是。要说清楚词的起源问题,首要的是要界定什么叫词。也就是说,首先要弄清词这种文学样式的本质特征是什么,怎样划清词与古近体诗,特别是杂言的乐府诗等韵文的界线。换句话说,就是如何鉴别某某作品是不是词。自古至今,人们用以界定词体的方法和条件有多种。有的人只看到绝大多数词调的句度长短参差的一面,以句度参差作为界定的词体的标准。因而从汉魏六朝乃至先秦时代留传下来的诗歌作品中找到了许多长短句的例子,据以论断词体起源于汉魏六朝,甚至《诗经》时代。有的只看到一些词调的句度和平仄组合方式与五七言律绝的相通之处,据以论断词是近体诗蜕变而来。这些论断都忽视了一个最基本的事实,那就是刘熙载所说的:“词即曲之词,曲即词之曲”(《艺概》卷四),即词与音乐的密切关系。近世许多学者注意到了这个问题,探究词体的形成和发展,多从音乐的角度着眼,这可以说是在词体研究方面的一个大进步。但是近些年来,词学界又产生了另一个偏向,对词体的音乐性作了片面的强调,完全无视词体的声律实际,主张只从音乐种类去判定词体。只看到词体是在燕乐繁荣的情况下确立起来的,所以认定词是燕乐的产物,以是否配合燕乐作为辨别词体的标准。我们暂且把这种观点称为“燕乐界定说”。所谓燕乐界定说,其含义概括起来就是:凡是配合燕乐的歌辞就是词;凡不是配合燕乐的就不是词。

孙其芳说:“我认为词是燕乐曲词,应以音乐为依据,不能以句式为标准。凡是燕乐曲

词,不管句式如何,都应称作词”^①。这可以说是燕乐界定说的比较明白,也是比较概括的表述。在今人的各种论著中,以这种燕乐界定说作为立论的出发点来研讨词体的起源问题,是很常见的。

比如有人认为梁武帝、沈约的《江南弄》已具词的雏形。唐圭璋先生否定这种观点。他据以否定的理由,就是因为它所配合的音乐不是燕乐。他说:“有的说法认为梁武帝的《江南弄》已具有词的雏形,……《江南弄》所配乐曲是‘吴声西曲’……其音乐本属于‘清乐’(汉、魏、南北朝时的俗乐)范畴……我们知道,与词配合的乐曲,是隋、唐时属于‘燕乐’系统的‘新声’;至于与《江南弄》相配合的,则是‘清乐’系统的‘吴声西曲’,因此,它只能是一首杂言体的六朝吴歌,而不可能是雏形的‘词’。”^②夏承焘先生也坚持这种看法。他说:“也许有人要问:‘六朝时梁武帝作《江南弄》、《上云乐》,沈约作《六忆诗》等等,句法、韵位也很象词,不就是词的鼻祖么?’我以为……唐、宋词和它以前乐府的不同在于它的音乐性的定型,它所配合的音乐主要成份既是燕乐,那么,说词的产生就不应该超过隋、唐之前很远的年代——虽然它和前代民间乐府的密切继承关系也是不可忽视的。”^③赞同这种看法的还有多人,如黄进德先生也说“梁武帝的《江南弄》是由吴声西曲改制过来的。而吴声西曲则属于清商乐系统。……所以梁武帝的《江南弄》只能算是杂言体的六朝吴歌,而不能视为词的雏形。”^④这些都是以是否配合燕乐作为立论的依据的。

又如,任二北先生在《敦煌曲初探》中认为词起源于牛弘等所制的《上寿歌辞》和隋炀帝与王胄所作的《纪辽东》。詹安泰先生反对这种观点,其中的主要理由也是因为它们不是配合燕乐的。詹先生说:“《纪辽东》在《乐府诗集》中是归入‘近代曲辞’的,任氏曾指出‘清乐以外,皆胡乐之世界。胡乐之盛,自南北朝迄唐,代益有加,至玄宗时而造极,达于饱和。当时之曲,兼有纯清乐者,纯胡乐者,及清胡杂揉、中外调和者之三类。’”(《敦煌曲初探》二〇〇页)词既是配合燕乐的一种体制,那么它的来源,纵然不属于‘纯胡乐者’,也当属于‘清胡杂揉’之一种,而不该属于‘纯清乐者’。”^⑤这不仅认定词必须是配合燕乐的,而且认定这燕乐必须是有胡乐的因素才行。

黄进德先生认为隋炀帝和王胄所作的《纪辽东》四首是词,而牛弘等所制的《上寿歌辞》不是词。其理由就是,前者是配合燕乐的,后者不是。他认为,郭茂倩《乐府诗集》把《纪辽东》列在“近代曲辞”中,“近代曲辞之与燕乐歌辞,称谓有别而所指则一”,因此它们(指《纪辽东》四首)不应被排斥在燕乐歌辞的范围之外”,所以它们是词;而《上寿歌辞》,“《隋书》既已明确标示它是‘创制’的‘雅乐歌辞’,自然就不能算在燕乐歌辞之列了”,所以它不是词。这更是燕乐界定说的一个范例^⑥。

燕乐界定说,主张根据音乐的种类来划清词体与其他诗体的界线。乍看起来,简便明确,可以解决长期以来的辨别词体方面纠缠不清的问题。但一接触到实际,就会发现这种主张只能使人陷入更深的困惑。

①孙其芳:《敦煌词与唐宋词论略》,《西北民族学院学报》1990年第4期。

②唐圭璋、潘君昭:《论词的起源》,《南京师范学院学报》1978年第1期。

③夏承焘:《唐宋词叙说》,《浙江师范学院学报》1955年第5期,华东师大《词学研究论文集》第15⁸页。

④⑥黄进德:《略论燕乐的兴起与词的起源》,《扬州师院学报》1984年第3期。

⑤《詹安泰词学论稿》,第232~234页。

首先,“燕乐”是一个很不明确的概念。什么是燕乐?自古至今,说法很不一致。例如,郭茂倩《乐府诗集·近代曲辞·序》说:“唐武德初,因隋旧制,用九部乐。太宗增高昌乐,又造燕乐,去礼毕曲。其著令者十部:一曰燕乐,二曰清商,三曰西凉,四曰天竺,五曰高丽,六曰龟兹,七曰安国,八曰疏勒,九曰高昌,十曰康国,而总谓之燕乐。”这段话中,燕乐就有两个明显不同的含义。一个是与“清商”、“西凉”、“天竺”等九部乐各自相并列的一种音乐。另一种含义是对唐代九部乐、十部乐的总称。可见,所谓“燕乐”,很象我们今天说的“菜”这个概念。“菜”,有狭义和广义之分。有时是指青菜,有时又指各种各样的鱼肉瓜菜。燕乐,从“狭义”的角度看,郭氏在这处说燕乐是太宗时“造”的,但他在同书的《鼓吹曲辞·序》中又说:“齐武帝时,寿昌殿南阁置《白露》鼓吹二曲,以为宴乐。”这两处所说燕乐的含义显然也是不一致的。用一个含义这么不确定的概念来作为界定词体的标志,怎么可能得出明确的结论,怎么能给人以明确的认识呢?

从广义的燕乐的角度看,由于燕乐概念的不明确,必然产生出第二个困惑,即对燕乐的组成成份和性质的认识的严重分歧。

今之学者大都认为燕乐的主要成分是胡乐:

宴乐的主要成分是西域音乐,是中国西部各兄弟民族的音乐,以及中亚细亚和印度的音乐。

——夏承焘、吴熊和《读词常识》第一章。

“燕乐”为词所配合的音乐。……是周隋以来西域输进的一种新东西,……

——《詹安泰词学论稿》第229页。

所谓“燕乐”,……乃是在北周以前从印度中亚细亚经新疆甘肃而传入中原一带的以琵琶为主要乐器的新兴音乐。……“燕乐”传入中原后,也受到民间音乐的影响,其中也有部分民间音乐的成分,但其主体乃是自外传入的大量“胡乐”。

——涂宗涛《诗词曲格律纲要》上编第二章第54页,天津人民出版社1982年出版。

燕乐的主要成分是裔乐,也就是我国西北部甘肃、新疆维吾尔自治区一带各兄弟民族的音乐。

——黄进德《略论燕乐的兴起与词的起源》,《扬州师院学报》1984年第3期。

但是也有许多学者认为燕乐的主要成份是中原民间音乐:

在中原地区,在某些时期特殊的局部环境中,有以西域音乐为主的情况;但就唐代形成的整个新音乐说,不是以西域音乐为主,……唐代音乐是中原地区的民间音乐、传统音乐和传进来的西域音乐等因素融会而成的,其中以中原民间音乐为主体。

——阴法鲁《关于词的起源问题》,《北京大学学报》1964年第5期。

所谓“宴乐”(燕乐)就是宴饮所用的音乐。是在“前世新声”的清乐基础上,吸收了少数民族以及外国传入的音乐形成的一种新乐。

——马兴荣《词学综论》第11页,齐鲁书社1989年11月出版。

燕乐本身既不同于庙堂祭飨所用的雅乐,也有别于被称为“前世新声”(指汉、魏、晋南北朝)的清乐,而是当时流行的“胡巷里巷之曲”(《旧唐书·音

乐志》)。其中主要成分是里巷之曲,即中原一带民间流行的新曲和一些流传较久而又经过“翻新”的旧曲(指清乐系统的南方吴声西曲和北方民歌等)……“燕乐”是以隋、唐时中原一带民间音乐为主,又融合了前代的清乐、少数民族音乐和外来的音乐。

——唐圭璋、潘君昭《论词的起源》,《南京师范学院学报》1978年第1期。

所谓燕乐,主要是唐代新声,也就是民间小调,清乐和外乐都是很有限的。

——孙其芳《敦煌词与唐宋词论略》,《西北民族学院学报》1990年第4期。

主张以胡乐为主者,坚持认为词是胡乐使它确立起来的。在他们看来,所配合的音乐如果没有“胡”的成份,都不能算是词,如上文引到的詹安泰先生的意见。主张以中原音乐为主者,则注重中原音乐,尤其是各地民歌对词体形成的决定性作用。认为词是中原传统文化在新的历史条件下发展的产物。两派意见,各执一偏。

其实,从“狭义燕乐”的角度看,燕乐应是指一些可供宴饮之用的乐曲,而不可能是一个独立的乐种。因为从常识可知,一个乐种的形成,必须在特定的地理条件下,经过相当长的时间,经过累代的人们的共同努力才有可能,而不可能由某个人或某几个人一时“造”出来的。比如说,今天的日本音乐,朝鲜音乐或者广东音乐、潮州音乐等等,有哪一种是由一两个人或几个人一时“造”出来的呢?绝不可能有这样的事。至于为了某一次或者某几次宴饮,或者某一段时间内的宴饮需要,由少数人甚至一个人造出一些甚至很多乐曲来,却是有可能的。如果从“广义燕乐”的角度看,也不可能是一种独立的音乐系统。所谓燕乐,应是从乐曲的功用来说的。无论什么样的乐种,也无无论什么样的乐曲,只要它们是可以用于宴饮的,都可称为宴乐(燕乐)。从这个意义上说,无论哪个朝代,无论哪一个时期,都可能有许多许多乐曲用于宴饮的,都有各自的燕乐的,绝不是隋唐之世才有燕乐。

就唐代的燕乐来说,按照郭茂倩的说法,十部乐“总谓之燕乐”。那么,大概只有某些祭享鬼神或者用于朝典之类的郊庙歌辞才不适宜用于宴饮(或者因为乐曲过于板滞,不美听,或者因为怕对神鬼失敬),这些毕竟是很少数的,绝大多数乐曲都是可以用于宴饮的。这些乐曲,无论是汉乐还是“胡为唐用”的胡乐,它们都可称为燕乐。所以从总体的角度看,唐代燕乐,就是唐乐。吴熊和先生认为把唐代音乐称为“唐乐”比称燕乐更合适,他说:

十部乐中的龟兹、康国、安国、疏勒诸乐,它们果然非“汉乐”而为“胡乐”,但它们又都是“唐乐”,……当时日本就名副其实地把这种兼容胡汉的音乐,称为“唐乐”,作为统一的民族音乐来对待。到了宋代,高丽还称之为“唐乐”……“唐乐”这个名称,看来要比燕乐确切。

——吴熊和《唐宋词通论》第一章第一节。

这是很有见地的。但是,从此我们似乎又可以进一步这样推想:如果各个朝代都有各自的燕乐这样的提法没有错的话,如果各个朝代的绝大多数的乐曲都可以用作燕乐的话,那么就不仅是唐代的燕乐可以称为唐乐,其他各代的燕乐也可以这样称呼,如汉乐、晋乐等等。所以有人认为燕乐不是一个独立的音乐系统,而是包容了各种音乐的“杂曲”。这并不是没有道理的。例如李伯敬说:

从音乐的性质看,燕乐不是一个独立的音乐系统,而是杂取种种乐曲用之的音乐,即杂曲。……郊庙乐曲可用作燕乐……鼓吹曲也可以用作燕乐……这些燕乐

杂曲它们既有汉魏以来的房中乐，又有齐武帝《白露》、陈后主《代北》等齐梁乐府新声，也包括隋、唐以来的九部乐、十部乐在内。这就可见隋、唐乐曲与六朝乐府新声，乃至周秦汉魏的房中乐，是性质完全相同的音乐，即同属燕乐杂曲。

——李伯敬《关于燕乐的商榷——兼及词之起源》，《学术月刊》1990年第2期。

由此可知，无论从“狭义燕乐”，还是从“广义燕乐”看，都是无法界定词体的。

如果从狭义燕乐的角度出发来界定词体，就必然将绝大多数的词调否定掉。因为谁也无法论证唐宋词的近千个词调都是狭义的燕乐歌辞。甚至连象韦应物、王建、戴叔伦等人的《调笑》，白居易、刘禹锡的《长相思》这类向来为人们所确认为完全定型的词调也会被排斥在狭义燕乐之外。例如《长相思》，虽然今传谱式定型的作品最早是白居易的“汴水流”等三首，但是如果将郭茂倩《乐府诗集》第69卷所收的张率（二首）、陈叔宝（二首）、徐陵、陆琼、王槿、江总（二首）等人的《长相思》和白氏三首稍加比较，就可明显地看到他们的因承关系，“三、三、七”的句式，一直都是它们的基本句式。可见这个词调所配合的音乐绝不是唐太宗时才“造”出来的狭义燕乐，而是从梁陈时代就一直流传的乐曲，只是到了白居易的时代才定型罢了。但是如果说《长相思》不是词调，恐怕无论是谁也是觉得好笑的！

如果从“广义燕乐”的角度去界定词体，又势必漫无边际，会推导出“凡是配乐的歌词都是词”的可笑结论。既然唐代的燕乐可以准称为唐乐，那么按照“凡是配合燕乐的歌词都是词”的观点推论，必然得出“凡是配合唐乐的歌词都是词”的结论。还有，既然燕乐不是一个独立的音乐系统，而是包容了各种各样的杂曲是各个朝代都有的，也就是说，各个朝代都有它的燕乐，“凡配合燕乐的歌词都是词”，岂不是凡是配合音乐的歌词都是词吗？

总而言之，要是用燕乐来界定词体，那么，各人有各人观念上的“燕乐”，就必然会各人有各人的标准，必然是各人有各人的“词体”，必然莫衷一是。事实也正是如此。比如，上面提到的，有人认为梁武帝《江南弄》之类所被之乐是“吴声西曲”，不是燕乐，所以说它们不可能是词的雏形。但有人却认为“吴声西曲”就是属于燕乐的，它们应该是词的雏形。又如，隋炀帝与王胄所作的《纪辽东》，有人认为它在《乐府诗集》中是归入“近代曲辞”的，而“近代曲辞”是清乐，所以不是词。但是如上面所引到的许多资料可知，既然隋时的“七部乐”、“九部乐”、“十部乐”都“总谓之燕乐”，那么作为十部乐的一种的“清乐”不也是燕乐了吗？既然凡配合燕乐的歌词都是词，说《纪辽东》是词，不是完全符合燕乐界定说的理论吗？诸如此类的例子，还可以举出很多。

由于燕乐界定说无法给人以明确的规定性，同是坚持燕乐界定说，但各人有各人的“燕乐”，各人的“燕乐”所产生的时代各不相同，这就必然导致了第三个困惑，那就是对词体确立的时代的各种不同看法。

有的认为词体成于隋初：

例如唐圭璋先生在《论词的起源》一文中考证了《泛龙舟》、《穆护子》、《斗百草》、《水调》、《杨柳枝》、《河传》等七调是隋朝的乐曲，从而推论说“有曲就有辞（即‘词’），这是‘词’起源于隋代的具体依据”。又如黄进德也持此说：

燕乐乐理的形成则在隋初，按照常例推测，词的起源也不会早于这个时候。

——黄进德《略论燕乐的兴起与词的起源》，《扬州师院学报》1984年第3期。

有的认为词萌芽于隋，兴起于初、盛唐：

我认为词源于“燕乐”与民间词。萌芽于隋，兴起于初、盛唐。流行于中唐之后。

——马兴荣《词学综论》第16页，齐鲁书社1989年11月出版。

也有的燕乐界定论者认为词起源于魏晋：

燕乐乃是早在六朝以前就有的音乐，那么作为与之相结合的词又是起源于何时呢？……既然在魏晋六朝已经存在着这么多倚声填词的事实，又有与之相配的燕乐杂曲，那么就有充分的理由说：词起源于魏晋六朝。

——李伯敬《关于燕乐的商榷——兼及词之起源》，《学术月刊》1990第2期。

其实，李伯敬先生在他的这篇文章中，已经认定“隋、唐乐曲与六朝乐府新声，乃至周秦汉魏的房中乐，是性质完全相同的音乐，即同属燕乐杂曲”。那么他就完全可以断定词产生于周秦，不知何故他只说产生于魏晋！说词体起源于魏晋乃至周秦，实际上许多燕乐界定论者是反对的。但是只要你坚持用燕乐来作为界定词体的依据，就必然会推导出这样的结论，这是一点也不应该觉得奇怪的。

有些燕乐界定论者也清楚地意识到把词体产生的时间上推至周秦是可笑的，所以他们议论词体与燕乐，只限于隋唐燕乐或者唐代燕乐。但是我们可以想想，如果要问为什么配合隋唐燕乐的歌辞就是词，而配合六朝以前的燕乐歌辞又不是词呢？这是燕乐界定论者无法回答的。有的燕乐界定论者认定燕乐是隋唐时代的产物，说六朝以前无燕乐，并且把雅乐、清乐、燕乐分别隶属于三个音乐时代：雅乐的歌辞是《诗经》，清乐的歌辞是六朝乐府，燕乐的歌辞是唐宋词。乍看还是满有条理的。但细想起来还是令人困惑的。既然隋唐的七部乐、九部乐、十部乐都“总谓之燕乐”，而无论隋七部乐，还是唐九部乐、十部乐都明明白白有一部是清乐（也写作“清商伎”、“清商”）的，为什么隋唐的清乐所配合的歌辞是词，而六朝以前的清乐所配合的歌辞又不是词呢？这不又互相矛盾了吗？

说到这里，我们就完全有理由说，用乐种来作为界定词体的依据是行不通的。实际上，词体形成的决定因素并不是某一个乐种，而是音乐的全面繁荣和汉语声律原理的被自觉掌握和运用。词，作为一种独立的文学样式，是中国诗乐结合发展史中一个特定阶段的产物，是诗乐结合的历史经验的长期总结的结果。为什么这样说呢？这得从词体最本质的特征加以考察才容易弄明白。

“词即曲之词”。也就是说，词原先都是为配合音乐来歌唱而存在的。在探讨词体的起源问题上，这点应是确信无疑的。但是，诗乐结合，本来是中国诗歌史上最基本的传统，上古时代诗和歌本是一体的。《诗经》中的三百多首诗，从音乐的角度看，都可以认为是歌辞。所谓“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”^①，就反映了当时这样的情况。至于汉魏六朝乐府诗，更不用说是配乐歌唱的歌辞了。现在要弄明白的一个带关键性的问题是，同是配乐歌唱的歌辞，为什么唐宋词就叫词，而诗三百以及汉魏六朝乐府却不是词呢？也就是说，词与诗三百和乐府诗的最带本质性的区别在哪里呢？窃以为这个最带本质性的区别就在于：诗三百以及汉魏六朝乐府歌辞不是按照定型的谱式填写的，而唐宋词是按照定型的谱式来填写的。也就是说，按照定型的谱式填写歌辞，这就是唐宋词区别于它问世以前的各种音乐文学样式的最本质的特征。

^①《墨子·公孟篇》。

所谓谱式定型,包括两个方面的含义:一个是指各个词调的乐曲,即乐谱是定型的;另一个是指与乐谱相应的歌辞格律谱式也是定型的。

由于词的乐谱已经失传,其真实模样我们今天已无从知晓,但是我们从歌辞的定型情况以及各有关文献资料,是可以断定它们是定型的。而且所谓乐谱定型,不仅仅是指口传耳受时是定型的,更重要的是指它们都有了定型的书面形式记写下来的。“琵琶师在九重城,忽得书来喜且惊。一纸展开非旧谱,四弦翻出是新声”^①,“乐工不识长安道,尽是书中寄曲来”^②,“梨园弟子偷曲谱,白头人间教歌舞”^③,曲谱可以抄在纸上连同信一起寄到别的地方去,曲谱可以“偷”录下来。这已足以说明这些曲谱是有了定型的书面形式了的。乐谱有了定型的书面形式,这是音乐发展到了相当高度,非常成熟的标志。这是唐代经济繁荣、文化繁荣所带来的音乐繁荣的结果,这是大量胡乐的传入,胡汉音乐的互相交融,互相启发,不断发展的结果。乐谱的书面定型,对词体的确立具有决定性的意义。只有这样定型的乐曲才能突破时间和空间的局限,广为流传,生活在不同地区、不同时期的人们都可以不走路地掌握这一支支乐曲。只有不同地区、不同时期的人们所使用的乐曲是定型的,才能谈得上根据它来填写歌辞的格律形式的定型。这是不言而喻的。

但是,是不是说乐曲的定型,就表明了与它配合的歌辞的格律谱式就必定是定型的呢?不是的。认为“有曲就有歌辞(即‘词’)",从而推论什么时候有燕乐,就什么时候有了词的看法,是不符合实际的。因为各个词调的歌辞的谱式的定型还必须具备其他必要的条件。其中最重要最基本的条件就是汉语声律规律为全社会的人们自觉地运用达到了高度精细成熟的程度。所谓格律谱式,至少包括各个词调的歌辞的段落、句度、用韵方式、字声平仄组合方式等方面,这些定型的格式之所以能形成,是汉语声律规律在歌辞,尤其是杂言歌辞中自觉运用而臻于极致的结果。汉语声律原理之发现到为人们所自觉运用,是经过了一个漫长的历史过程的。从“暗与理合,匪由思至”^④到沈约等人的发现这一规律,经过刘滔、刘善经直至唐初的沈、宋诸人不断实践,人们不仅在七言体诗中自觉运用达到极致,创立了近体诗的各种样式,而且在杂言的歌辞中自觉运用臻于极致,创立了词这种崭新的文学体式。关于词体的本质特征是谱式定型,按照定型的谱式填写歌辞是词体确立的标志的观点,拙文《论词体的特征和词体的形成》(《华南师范大学学报》1990年第3期)中曾有所议论,不想在此过多饶舌了。总而言之,窃意以为考察词体的本质特征,应该从音乐和歌辞两个方面着眼,不应只看它的音乐因素。词体的形成本来是多因的,探究词体的起源,按理也应从多方面考虑,不应该只看它的音乐因素。用是否配合燕乐来作为界定词体的标志是行不通的,应以谱式是否定型来作为根据。有的燕乐界定论者,对词体的“字之多寡有定数,句之长短有定式,韵之平仄有定声”(《词谱·序》)这样的事实也持否定态度,至于各个调谱对用字的平仄的定式,更是不以为然。实际是否定了词谱词律的存在。按照这样的观点推论,自古至今的一切图谱之学都没有存在的意义。按照这样的逻辑,唐宋以后各代直至今天的千千万万的人们,所写的千千万万首词都是没有谱的。这样的观点显然是不符合实际的。

【责任编辑 蒋述卓】

①白居易:《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》。

②方干:《江南闻新曲》。

③王建:《温泉宫行》。

④《宋书·谢灵运传论》。